ŚPIEW W SZKOLE • Nº 3
WARSZAWA — ROK II — 1934/5

KILKA UWAG O DZISIEJSZYM REPERTUARZE PIEŚNI SZKOLNYCH

Istotna różnica między dawnym a nowym programem śpiewu dotyczy nietylko materjału nauczania, jego podziału i odmiennego metodycznego ujmowania lekcyj śpiewu, lecz sięga znacznie głębiej: nowy program śpiewu stawia za cel to, co było w dawnym programie jedynie środkiem. Rozśpiewanie dzieci jest obecnie celem nauki śpiewu. Pieśń szkolna w nowym programie staje się bodaj jedynym czynnikiem umuzykalnienia dzieci i młodzieży, podczas gdy dawniej była tylko środkiem do poznania głównych elementów muzyki i jej notacji. Od jej więc wartości artystycznej zależy rozwój upodobań muzycznych u dzieci. Przy dawnym programie mogliśmy posługiwać się pieśniami nawet miernej wartości muzycznej, byleby tylko one „wprowadzały nowe pojęcia muzyczne". Roi się w naszych podręcznikach śpiewu od bezwartościowych, nudnych pieśni „skomponowanych" przez autorów tych śpiewników dla „wprowadzenia pojęcia tercji, kwarty, nuty z kropką, znaków chromatycznych" i t. p. Nie do pomyślenia są tego rodzaju pieśni przy realizacji nowego programu.

Od doboru wartościowych pieśni, dostosowanych do poziomu i rozwoju muzycznego dzieci oraz od umiejętnego ich wyuczenia zależy wartość lekcyj śpiewu.

Już widzę złośliwe uśmiechy czytelników. — „Powtarza oklepane do znudzenia komunały!.. Wyważa otwarte drzwi!.. Już dawno o tem słyszeliśmy — nic w tem niema nowego".

Istotnie, są to prawdy oczywiste i często u nas powtarzane, lecz jednakże dotychczas nie wyciągnięto z tego w szkolnictwie naszem odpowiednich konsekwencyj; nie zainteresowano się należycie sprawą ustalenia i uporządkowania repertuaru pieśniarskiego szkół ogólnokształcących.

Bo jeśli pieśń „stanowi zasadniczą treść lekcyj śpiewu" i jeśli „celem nauczania śpiewu w szkole powsz. jest rozśpiewanie dzieci, a więc doprowadzenie do tego, aby śpiew stał się ich potrzebą żywą i codzienną, rozbudzenie w nich wrażliwości na piękno muzyczne i zamiłowania do muzyki" — to nie ulega chyba najmniejszej wątpliwości, iż można tu mówić o pieśniach jedynie niewątpliwej wartości muzycznej.

Czy tak naogół jest?.. Czy repertuar pieśniarski szkół naszych nie budzi żadnych zastrzeżeń?..

Nowy program śpiewu nie rozwiązał sprawy repertuaru pieśniarskiego. Z wyjątkiem trzech pieśni o znaczeniu państwowem („Boże coś Polskę", „Hymn państwowy" i pieśń „Pierwsza Brygada"), o innych pieśniach nie wspomina. Wymienione są rodzaje pieśni, ponadto znajdujemy kilka ogólnikowych uwag: „Nauczyciel winien umiejętnie korzystać z dozwolonych śpiewników i zbiorków pieśni, unikając w zasadzie własnych układów i melodyj", „Nauczyciel winien dobierać pieśni jak najsumienniej, bacząc na wartość melodji i tekstu oraz na stopień trudności".

Po ukazaniu się projektu nowego programu i po wyjściu rozporządzenia o wprowadzeniu go w życie — powstało wśród nauczycielstwa pytanie: według jakich podręczników i śpiewników mają być prowadzone lekcje śpiewu — skąd czerpać materjał lekcyjny? I dotychczas nie mamy na to wyraźnej i praktycznej odpowiedzi. Niektóre Kuratorja wydały na własną rękę śpiewniki, niby to dostosowane do wymagań programu, a właściwie będące nieskoordynowanym konglomeratem piosenek o bardzo nierównej wartości artystycznej, pozbieranych z różnych śpiewników (nawiasem mówiąc — wydano je bez zezwolenia autorów). Inne znowuż Kuratorja wydały wykaz repertuaru pieśniarskiego, opracowanego przez jednostki, opiekujące się w Kuratorjach sprawami śpiewu szkolnego. Wykazy te grzeszą pewną jednostronnością. I właściwie — niewiadomo jak się ustosunkować do tego rodzaju śpiewników kuratoryjnych i wykazów pieśniarskich, opracowanych przeważnie przez instruktorów. Budzą one niemałe zastrzeżenia i artystyczne i pedagogiczne, lecz z drugiej strony, dają wyraźne wskazówki repertuarowe, których naogół nauczycielstwo bardzo potrzebuje. Nie można przecież w naszych warunkach wymagać od nauczycieli śpiewu, szczególnie w szkołach powsz., by posiadali w swojej prywatnej bibljotece wszystkie polskie śpiewniki szkolne (one coś-niecoś kosztują) i by muzycznie byli tak przygotowani, iż z łatwością odróżnialiby utwory i opracowania wartościowe i artystyczne, od nieudolnych, muzycznie bezsensownych, a często nawet wręcz brzydkich piosenek, których n..

brak wśród naszych śpiewników. To też wykaz repertuarowy z podziałem na klasy i wykaz podręczników śpiewu, dostosowanych do wymagań nowego programu powinien, zdaniem mojem, możliwie prędzej ukazać się, czem powinnaby się zająć specjalnie do tego powołana komisja.

Ministerstwo W. R. i O. P. co roku ogłasza spis podręczników, książek, śpiewników i pomocy naukowych, dozwolonych do użytku szkolnego. W ostatnim wykazie, obok kilku nowych śpiewników, dostosowanych do wymagań nowego programu, zostały powtórzone podręczniki i śpiewniki dawne, układ i treść których często nie odpowiadają wymaganiom i nastawieniom programu dziś obowiązującego. Wyłania się więc konieczność zrewidowania ocen tych śpiewników, które uzyskały aprobatę Ministerstwa przed ogłoszeniem nowego programu.

W śpiewie szkolnym panuje nieporządek, niespotykany, mam wrażenie, w nauczaniu innych przedmiotów. Wynika to z braku podręczników i daleko posuniętej dowolności w wyborze repertuaru pieśniarskiego. Ministerstwo ogłasza wykaz śpiewników dozwolonych do użytku szkolnego, przydałaby się dla orjentacji nauczycielstwa i lista inna — lista śpiewników bezwartościowych, a czasami nawet i szkodliwych, bo, zdaniem mojem, istnieją u nas i takie.

Napewno nie wszyscy autorowie śpiewników szkolnych przesyłają swoje prace do oceny Ministerstwa, a podobno są i tacy, którzy pomimo uzyskania oceny ujemnej — śpiewniki swe wydają. Rozchodzą się one w setkach egzemplarzy wśród nauczycielstwa.

Większość śpiewników szkolnych — to śmietniki, w których wśród bezwartościowej starzyzny, nieudolnych przeróbek i zniekształconych ułamków pieśni ludowej odnaleźć można zaledwie kilka utworów wartościowych. I tą niestrawną mieszanką muzyczną karmimy często dzieci szkolne i chcemy, by one tą drogą nabrały zamiłowania do pieśniarstwa i muzyki.

Redakcja „Śpiewu w szkole" powinna wprowadzić w piśmie swojem szeroko rozbudowany dział krytycznego omawiania śpiewników szkolnych, będących dziś w użyciu. Dotychczasowe krótkie wzmianki, przeważnie dla autorów pochlebne, nie przedstawiały dla nauczycielstwa praktycznej wartości. Rzeczowa i bezwzględna krytyka śpiewników szkolnych, nie licząca się z zasługami i stanowiskiem autorów, jest bardzo u nas potrzebna.

Streszczam swoje uwagi. W śpiewie szkolnym panuje nieporządek repertuarowy. Uporządkować to mogłaby jedynie specjalnie do tego powołana przez Ministerstwo W. R. i O. P. komisja. Większość naszych

śpiewników szkolnych, układem swoim i doborem materjału, nie odpowiada wymaganiom nowego programu. Zachodzi konieczność krytycznego ustosunkowania się do istniejących śpiewników.

Bronisław Rutkowski.

O POLSKICH TAŃCACH

Współcześni ludzie patrzą przeważnie na taniec jak na coś, co niegodne jest bliższego zainteresowania, niegodne uwagi i często nawet niewskazane, a w każdym razie niegodne dojrzałego, dorosłego człowieka. Powiadają nieraz, że taniec przeszkadza w skupieniu, w pracy umysłowej. Tymczasem zapominają, że taniec jest najbezpośredniejszym, najbardziej żywotnym objawem duszy człowieka. Dziecko, gdy się cieszy, zaczyna tańczyć; radość nie ogranicza się wyłącznie do umysłu czy serca dziecka, lecz opanowuje całą jego istotę, porusza zarówno ciało jak i duszę. Bo dziecko nie ma jeszcze tego wynaturzonego opanowania swej zewnętrznej postaci, jak to jest przepisem „cywilizowanego" człowieka. A i my „dorośli", gdybyśmy byli mniej skrępowani narzuconemi prawidłami zachowania, nieraz zatańczylibyśmy z radości lub zbytku żywotności.

Podobnie ludy prymitywne, a więc związane szczególnie silnie z przyrodą, wyrażają swoje uczucia w tańcu. Taniec, muzyka, słowo, to jedność stojąca na usługach kultu, będąca wyrazem całego człowieka. Ludy prymitywne, bałwochwalcze, modlą się do swych bożków zapomocą tańca. Przy dźwiękach monotonnej muzyki, nałożywszy na twarze poczwarne maski, tańczą zrazu jednostajnie, potem coraz szybciej i szybciej, aż wpadają w zupełną ekstazę. Wierzą, że wtedy wstępuje w nich bóstwo, które pragnęli przywołać. Zapomocą nienaturalnego śpiewu, masek i zawrotnego tańca, przybierają — tak sądzą przynajmniej — postać nadludzką i stają się godni, by duch w nich wstąpił.

Wiele z tych pierwotnych wierzeń pozostało jeszcze po dziś dzień u ludów europejskich. Tańce starosłowiańskie, obchody „Wianków", „Sobótka" i wiele innych, pozostają z niemi w związku. Wyraźne ślady starych wierzeń widać również w tańcach góralskich. Jak wiadomo, często biorą w nich udział tylko sami mężczyźni, bez kobiet. Jest to pozostałość z czasów kiedy wierzono, że tylko męskie modły odniosą pożądany skutek, a kobietom niewolno nawet było — pod groźbą ciężkiej kary — przypatrywać się tym tańcom. Stąd pochodzą tańce obrzędowe, weselne, pogrzebowe, jako wyraz radości i smutku.

U ludu, związanego silniej z ziemią niż mieszkańcy miasta, pozostało jeszcze dużo pierwiastków tego prawdziwego zrozumienia tańca. Nie znaczy to, żeby człowiek ze wsi filozofował na temat tańca, lecz taniec ten stanowi jeszcze ciągle dla niego pewien sposób wyrażania się, pewien przejaw jego życia.

Jak więc widzimy, taniec nie jest wymysłem zepsutych, zgniłych i znudzonych sfer „wysokiego towarzystwa", lecz pochodzi z głębi natury człowieczej. Im bardziej człowiek zbliżony jest do ziemi, tem naturalniejszy, tem bardziej do tańca chętny. Związanie zaś z ziemią nie jest objawem prymitywizmu danego narodu, lecz skarbem, krynicą ożywczą, z której czerpie soki żywotne cały naród.

W epokach, kiedy kultura dochodzi do punktu kulminacyjnego, kiedy następuje przesyt kulturą i zastygnięcie rozwoju, jedno jest źródło na które zwracają się wszystkich oczy, do którego wyciągają wszyscy ręce. To: pieśń ludowa i taniec ludowy i narodowy. Było takich epok już wiele w dziejach kultury europejskiej. Stary Vergiljusz wzdychał do pasterskich nastrojów, renesans szukał podobnych motywów, a rokoko nawet w stroju usiłowało naśladować folklor. Wszystko to były próby pochodzące z przesytu, a więc niemające nic wspólnego z prawdziwą ludowością, a więc z konieczności nieudane. Dla muzyki jednak stanowiły one ważny element: rytmy taneczne i pieśń ludowa potrafiły zawsze wnieść świeży powiew, zdrowie i nowe siły w zastygłe formy. Także i dzisiaj, w muzyce współczesnej, zaobserwować można ten zdrowy odruch czerpania natchnienia z rytmów tanecznych ludu. A czerpią je kompozytorzy krajów, gdzie istnieje jeszcze prawdziwy lud, t. j. na pierwszem miejscu: Polska, Rosja i Węgry.

Polskie tańce — to wielka chluba i skarb narodu polskiego. Bo gdzież, w jakim kraju, znajdzie kto podobnie smętne a zadzierżyste oberki, zawadjackie a rycerskości pełne mazury, wesołe a beztroskie krakowiaki? Te tańce nasze to, tak jak pieśń ludowa, najlepsze zwierciadło duszy narodu. W nich, tak jak w pieśni przebija się temperament, ochoczość, smętek i rycerskość narodu. I — tak jak w pieśni, zależnie od temperamentu, różne okolice są ojczyzną różnych tańców. (Patrz artykuł p. t. „Osobliwości pieśni ludowej" p. Tadeusza Mayznera, w Nr. 2 r. II „Śpiewu w szkole"). Tak więc spod Warszawy pochodzi porywający mazur, z krakowskiej ziemi ochoczy krakowiak, z Tatr zuchwały zbójnicki, z okolic Prutu żwawa kołomyjka.

Zazdroszczą nam obcy naszych rytmów tanecznych, starają się i starali się je naśladować, ale ... nadaremnie! Nie potrafią wżyć się, wczuć się

w prawdziwego ducha mazura, oberka czy kujawiaka, tak jak swego czasu nie potrafili wczuć się w ducha poloneza.
Od szeregu wieków znano zagranicą polskie tańce. W Niemczech już w wieku 16-ym nazywano różne kompozycje w rytmach tanecznych „polnischer Tanz”. Wielu kompozytorów umieszczało je w swych, wówczas bardzo rozpowszechnionych, zbiorach tańców. Również i we Włoszech znano je pod nazwą „danza polacca”. W wieku 17-ym nie tańczono ich, lecz używano do kompozyj w formach stylizowanych. W 18-ym wieku rozpisują się na temat polskich tańców niemieccy teoretycy szeroko i obszernie. Szczególnie rozpowszechnione były one na dworze saskim, w Dreźnie, gdzie panujący był zarazem królem polskim. Mniej interesowano się niemi we Francji, natomiast w Szwecji, po wojnie 30-letniej stały się przysłowiowe; krążył o nich wierszyk, który za szczyt ideału stawiał: wino z nad Renu, skrzypce z Włoch, nóżki francuskie, a tańce... polskie. Ze Szwecji rozpowszechniły się polskie tańce na okoliczne kraje i znane były pod nazwą „polsken”.
Tańcem, najbardziej zagranicą znanym był p o l o n e z. Początkowo był on podobno pochodem tryumfalnym wojowników i tańczyli go sami mężczyźni. Dopiero z biegiem czasu przyłączyły się do niego także kobiety.
O powstaniu poloneza opowiadają rozmaicie. Twierdzą niektórzy, że powstał, kiedy Henryk Walezy zasiadł na tronie polskim. Wówczas tańczyli przed nim dworzanie taniec, którym król był tak zachwycony, że kazał jego wzór przesłać do Francji. Zresztą sama nazwa nie oznacza nic innego, jak to, że polonez jest tańcem polskim.
Pierwsze wzmianki o polonezie pochodzą z wieku 17-ego. Zrazu tańczono go w takcie $^4/_4$. Dopiero w ciągu tego wieku pod wpływami francuskiemi przybrał rytm $^3/_4$. Z tego też czasu pochodzi opis poloneza, podany przez ówczesnego kronikarza francuskiego. Powiada on, że nie zna drugiego tańca, któryby łączył w sobie tyle godności i powagi z urokiem i niezwykłą gracją. Jest to — powiada dalej — taniec narodowy, godny królów i monarchów, a do rycerskiego stroju szczególnie stosowny.
Niedługo potem zaczynają interesować się polonezem także Niemcy. W wieku 18-ym tańczono go na godach weselnych na dworze saskim, a nawet sama para królewska wiodła ten tan.
Z tańca wykonywanego przeniosła się forma poloneza do kompozycyj. Niemcy 18-go wieku ciągle komponują polonezy, a nawet sam Jan Sebastjan Bach nie omieszkał tego uczynić. Polonezy komponują wszyscy znani muzycy 18-go i 19-go wieku: we Francji — Rameau

w Niemczech — Haydn, Beethoven, Weber, Schumann, Liszt i Wagner, a nadewszystko, nie mówiąc już o naszych innych kompozytorach... wielki, genjalny poeta tonów — Chopin.

Dzisiaj wyszedł niestety polonez z użycia, boć przecie „Podkomorzy" ostatni umiał poloneza wodzić! Ale w rytmach jego drga dotychczas duma i powaga starych wojowników i specyficznie polski wdzięk i rycerskość.

Początki Mazura nie są dotychczas wystarczająco wyświetlone. Podobno przyjęła go szlachta od ludu mazowieckiego. W wieku 18-ym za Augusta III-ego poznano taniec ten na dworze saskim i stąd rozpowszechnił się po całej Europie. Zapewne więc istniał w Polsce już dawno przedtem. Rytmy mazurskie interesowały teoretyków obcych prawdzie już nie w tym stopniu co polonez, ale zawsze jeszcze bardzo silnie, szczególnie teoretyków i kompozytorów niemieckich. Ale prawdziwej treści mazura nie byli w stanie ani zrozumieć ani odtworzyć. Bo mazur jest przecież najwierniejszem odbiciem duszy polskiej. Zawadjacki i zuchowaty, a przytem pełen wdzięku, elegancji i fantazji, nie zatracił po dziś dzień swej ludowej bezpośredniości i werwy. Któż potrafi oprzeć się tym porywającym rytmom, tym różnorakim zawrotnym hołubcom i młynkom, odbijanym i kogucikom? Mazura potrafi zatańczyć tylko Polak, odegrać tylko Polak.

O Oberku (Obertasie) i Kujawiaku wiemy niewiele. Są one najprawdopodobniej pochodzenia chłopskiego. Znamy je natomiast z życia, znamy i kochamy nieco smętnego, a tak swojskiego kujawiaka i wesołego a ognistego oberka o lekkich przytupywaniach, skocznych zwrotach i różnych wymyślnych zakrętach i figurach.

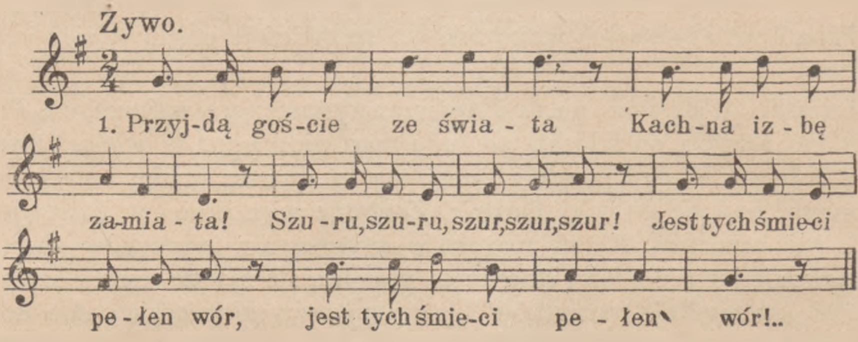
Krakowiak — to podobno taniec bardzo stary. Za Jagiellonów tańczyła go szlachta, zrazu, podobnie jak poloneza, sami mężczyźni, potem i kobiety. Dzisiaj jest on ozdobą ziemi krakowskiej, ze swemi, przed muzykancką kapelą improwizowanemi, przyśpiewkami, ochoczy a wesoły, skoczny a beztroski.

Wiele możnaby jeszcze pisać i mówić o tańcach polskich. Bo polskie tańce tak, jak i polska pieśń ludowa, to cenny skarb narodowy, którego nie wolno lekceważyć, nie wolno zaniedbywać, nie wolno pozwolić na to, by ustąpiły miejsca modnym foxtrottom i tangom. Pielęgnować je trzeba i kochać, i po szkołach rozpowszechniać i uczyć cenić... lecz nie drogą teorji i opowiadania, lecz drogą żywego odtwarzania... samym żywym tańcem.

D-r Emilja Elsnerówna.

KACHNA

(Słowa L. Wiszniewskiego, inscenizacja J. Mierzejewskiej, muzyka T. Mayznera).



2) Przyjdą ciotki i wuje, Kachna kaszę gotuje!
Kipi, kipi, war, war, war!
Stoi kaszy pełen gar,
Stoi kaszy pełen gar!

3) Przyjdzie dziaduś zdaleka, na obiadek zaczeka!
Zaciereczki krusz, krusz, krusz,
Goście byli, poszli już!..
Goście byli, poszli już!..

4) Kto Kasieńce pomoże, zmywać łyżki i noże?
Myju myju, chlup, chlup, chlup!
Kachno sama wszystko zrób,
Kachno, sama wszystko zrób!..

Dzieci stoją w kole parami. W środku koła stoi Kachna. W głębi — schowane dziecko, które będzie dziadusiem.

„Przyjdą goście ze świata — śpiewają dzieci.

„Kachna izbę zamiata..."

Dzieci, zakreślając duże koło, idą parami. Po 10-ciu krokach zatrzymują się i każda para zwraca się ku sobie. Kachna, stojąc w środku koła, robi ruchy, naśladujące zamiatanie.

„Szuru, szuru, szur, szur, szur..." — dzieci.

Dzieci zwrócone do siebie twarzami, podają sobie ręce i posuwają się w prawo — galopem, t. j. dosuwanym krokiem.

Po trzech dosunięciach, na ostatnie „szur" zatrzymują się, tupiąc nogą, zewnętrzne koło — prawą, wewnętrzne — lewą, Kachna wciąż niby zamiata izbę.

„Jest tych śmieci pełen wór...” — dzieci.

Takiż galop w lewą stronę; na słowo „wór” zatrzymanie się i tupnięcie drugą nogą.

„Jest tych śmieci pełen wór” — Kachna.

Kachna smutnie kiwa głową, załamując ręce, a dzieci, stojąc jedno naprzeciw drugiego, podnoszą ręce wysoko do góry, jakby chciały podkreślić wielkość tego wora, poczem na słowo: „wór” ręce opuszczają.

„Przyjdą ciotki i wuje...” — dzieci.

Zewnętrzne koło zatrzymuje się, a wewnętrzne, to jest to, które stało do Kachny tyłem, odwraca się i idzie do niej 5 kroków, poczem zatrzymuje. Dzieci łączą nogi i na słowo: „wuje” kłaniają się nisko.

„Kachna kaszę gotuje...” — dzieci.

Kachna, wciąż stojąc w środku koła, zaczyna gotować, a więc miesza niby wielką łyżką w ogromnym kotle. Dzieci odwracają się od Kachny i idą z powrotem do swoich par 7-mioma krokami z tajemniczą miną oznajmiając: „gotuje”.

„Kipi, kipi, war, war, war...” — dzieci.

Kachna gotuje, a dzieci biorą się za ręce i posuwają się bocznym galopem w prawą stronę, podobnie, jak to było przy słowach: „szuru, szuru”.

„Stoi kaszy pełen gar...” — dzieci.

Takiż sam galop w lewą stronę.

„Stoi kaszy pełen gar...” — Kachna.

Kachna niby dźwiga wielki gar i przenosi go na stronę. Dzieci, stojąc jedno naprzeciw drugiego, podnoszą ręce i opuszczają, jak przy słowach „stoi śmieci pełen wór”.

„Przyjdzie dziaduś zdaleka...” — dzieci.

Dzieci siadają kołem, zwrócone twarzą do Kachny. Wchodzi dziaduś-dziecko powolutku, zlekka kulejąc.

„Na obiadek zaczeka...” — Kachna.

Kachna podchodzi do dziadusia i sadza go na ziemi. Dzieci siedzą w kole.

„Zaciereczki krusz, krusz, krusz...” — dzieci.

Kachna podnosi ręce, wykonywując palcami ruch sypania soli. Dzieci wstają i wybiegają galopem na tyły prawą i lewą stroną sali.

„Goście byli, poszli już!” — dziaduś śpiewa powoli.

Kachna przerywa kruszenie i spogląda na dziadusia, a dzieci kryją się w głębi, za Kachną i dziadusiem.

„Goście byli, poszli już!” — Kachna.

Kachna ogląda się smutnie dokoła. Dziaduś kiwa głową.

„Kto Kasieńce pomoże..." — dziaduś.
Dziaduś podnosi się z ziemi, a Kachna stoi przy nim smutna, z opuszczonemi rękami.
„Zmywać łyżki i noże..." — Kachna.
„Myju, myju, chlup, chlup, chlup!" — dzieci.
Z dwóch stron, z poza dziadusia i Kachny wybiegają dzieci galopem i otaczają ich kołem.
„Kachno, sama wszystko zrób!" — dzieci.
Dzieci posuwają się w kole w prawą stronę. Dziaduś z Kachną — stoją, nie zmieniając miejsc.
„Kachno, sama wszystko zrób!" — dzieci.
Dzieci zatrzymują się, pochylając się z ukłonem nisko do ziemi. Kachna, patrząc na dzieci, w zakłopotaniu załamuje ręce.

O ZASADNICZYCH CODZIENNYCH ĆWICZENIACH SKRZYPCOWYCH

W poprzednim numerze „Śpiewu w szkole" wskazałem zasady prawidłowego trzymania skrzypiec. Niżej podam kilka codziennych zasadniczych krótkich ćwiczeń, wybranych ze współczesnych zbiorów ćwiczeń skrzypcowych.
Uważam za wskazane poprzedzić je kilkoma ogólnemi uwagami o całokształtcie techniki skrzypcowej. K. Flesch, znakomity współczesny skrzypek-pedagog, dzieli sztukę gry na skrzypcach na trzy działy ściśle z sobą związane:
1. **Technika ogólna.** Jest to możliwie największe udoskonalenie ruchów obu rąk, umożliwiające wykonywanie pewnie i bez zarzutu wszystkich żądanych efektów dźwiękowych.
2. **Zastosowanie techniki.** Jeśli sprawność techniczna, którą się zdobyło, znajduje zastosowanie w czasie wykonywania utworu muzycznego, chodzi wtedy o zastosowanie techniki. Jest to w i e d z a s k r z y p c o w a.
3. **Interpretacja artystyczna.** Gdy posiada się opanowanie mechanizmu gry skrzypcowej i stosuje się go odpowiednio, należy wtedy poświęcić uwagę stronie muzycznej utworu. Ekspresja artystyczna uniezależnia się od techniki, staje się sposobem ujęcia wykonywanego utworu. Gra wtedy staje się s z t u k ą.
Spróbujmy więc — w skromnym zakresie — budować od początku. Ćwicząc precyzję działania każdej części składowej mechanizmu gry

skrzypcowej, przyczynimy się najlepiej do osiągnięcia ogólnej sprawności technicznej. Zajmijmy się pierwszym etapem rozwoju techniki skrzypcowej, t. zw. „techniką ogólną" czyli „protechniką". Będzie to podstawowa gimnastyka mechanizmu obu rąk grającego na skrzypcach.

Kilka zasadniczych ćwiczeń, które będą podane niżej, oczywiście, nie wyczerpują kwestji. Specjalny zakres przeznaczenia kreślonych tutaj rad, jak również brak miejsca usprawiedliwia, że podstawowe te ćwiczenia zostały ujęte w ograniczonej skali.

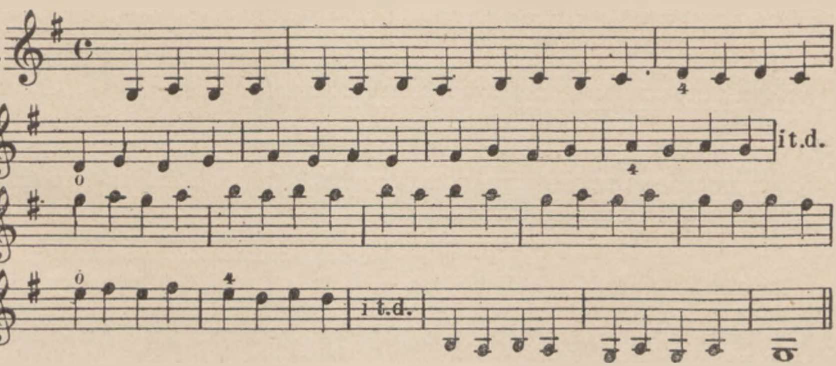
6 zasadniczych ćwiczeń codziennych.

Zasady ogólne obowiązujące podczas tych wszystkich ćwiczeń: 1. Czystość intonacji. 2. Piękno dźwięku. 3. Jędrność dotyku smyczka.

Nr. 1. Dla szybkiego nawiązania kontaktu skrzypka ze swym instrumentem.
Dla „rozgrzania" palców.
Dla ćwiczenia „powściągliwości" smyczka.
Dla ćwiczenia równości i elastyczności ruchów palców.

Sposób ćwiczenia: 1-szy raz: f o r t e, pełnym soczystym tonem, z lekką wibracją, bardzo wolno ($^1/_4$ = około 48), łącząc nuty legato po 1-ym takcie na cały smyczek.
2-gi raz: Tak samo, lecz łącząc po 4 takty na cały smyczek, szybciej ($^1/_4$ = około 96).
3-ci raz: p i a n o, łagodnym równym tonem, po 8 taktów na smyczek, jeszcze prędzej ($^1/_4$ = około 192).

Uwagi: Starać się zawsze o równość dźwięku i dokładność podziału smyczka na każdą nutę; unikać przerw przy zmianie smyczka, padanie palców na gryf, z wysokości mniejwięcej $1^1/_2$ centymetra, powinno być pewne i szybkie; po wykonaniu swego ruchu palce pozostają na gryfie.

1.


Nr. 2. Dla ćwiczenia ogólnej sprężystości, swobody ruchu i energji smyczka.

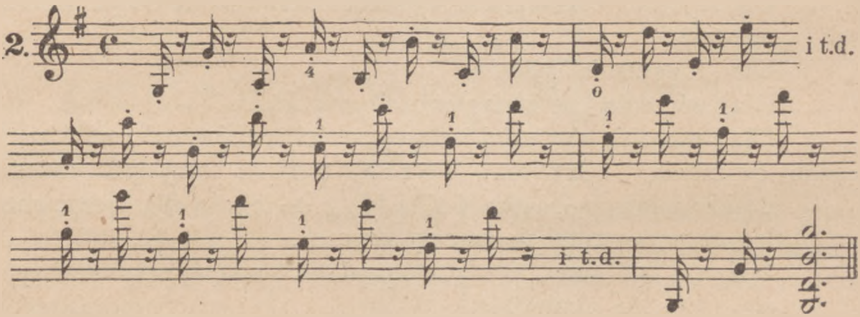
Dla ćwiczenia precyzji atakowania nut przy karafułce i w końcu smyczka.

Dla ćwiczenia czystości oktaw.

Sposób ćwiczenia: 1-y raz: Bardzo szybki ruch smyczka od s a m e g o początku do s a m e g o końca, f o r t e, zawsze na dół, ósemka = około 48.

2-gi raz: Tak samo, lecz p i a n o i zawsze do góry.

Uwagi: Szybko przenosić smyczek podczas pauzy, której wartość dokładnie należy przestrzegać; przyłożyć palec i smyczek do strun i dopiero wtedy zdecydowanie pociągnąć całą jego długością[1]).



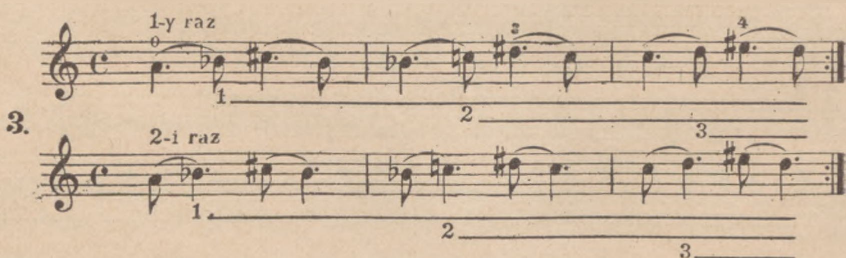
Nr. 3. Dla ćwiczenia „rozciągliwości" palców.

Dla ćwiczenia podziału smyczka.

Sposób ćwiczenia: 1-y raz: ćwierć z kropką i ósemką, tempo powolne, podział całego smyczka: $^3/_4$ i $^1/_4$.

2-gi raz: ósemka i ćwierć z kropką, podział smyczka: $^1/_4$ i $^3/_4$. tempo powolne (ćwierć = około 60).

3-i i 4-y raz: to samo w tempie szybszem (ćwierć = około 120), ósemka — s t a c c a t o.



---

1) Ćwiczenia Nr. 1 i 2 wyjęte są z „Aperçus modernes sur l'Art d'étudia" S. Joachim — Chaigneau.

Uwagi: Koniecznem jest zatrzymać pierwszy palec na strunie w takcie pierwszym, pierwszy i drugi — w drugim takcie, pierwszy, drugi i trzeci — w trzecim takcie tego ćwiczenia. Powtórzyć je na wszystkich innych strunach.

Nr. 4. Dla ćwiczenia sprawności smyczka przy karafułce i w górnej połowie.
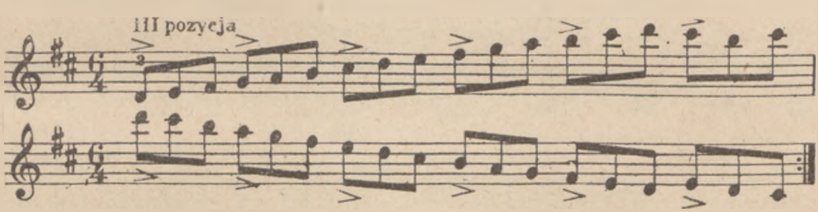
1-y raz: przy karafułce, s t a c c a t o, nie odrywając smyczka od struny.

2-i raz: również przy karafułce, lecz bez s t a c c a t a, powtarzając po 2 razy każdą nutę (ruch kiści!).

3-i raz: górną połową (dokładnie!) smyczka, m a r t e l é (ostre staccato).

Uwagi: Ćwiczyć ruch kiści. Dbać o jędrność brzmienia s t a c c a t a, unikając świstów i zgrzytów. Tempo: ćwierć = około 54.

4.



Nr. 5. Dla ćwiczenia przerywanego d e t a c h é i s t a c c a t a na jednym smyczku.
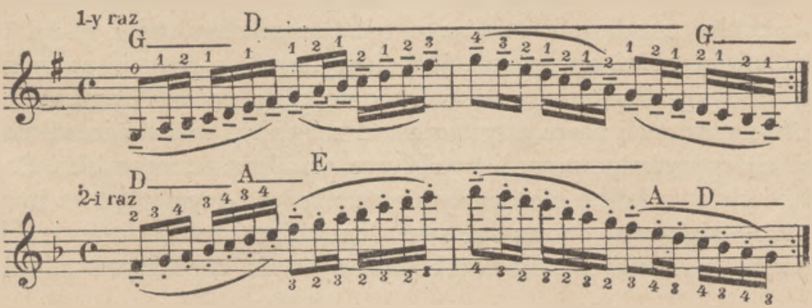
Dla ćwiczenia zmiany pozycji.

Sposób ćwiczenia: 1-y raz: łagodnie przerywając ruch smyczka, bez wibracji, tempo ósemka = 48.

2-i raz: staccato, tempo powolne (ósemka = około 84).

Uwagi: Wykonywując te ćwiczenie dążyć do tego, aby efekt brzmienia był taki, jakby każda nuta była wykonana oddzielnym smyczkiem. Przy zmianie pozycji unikać najmniejszego p o r t a m e n t o.
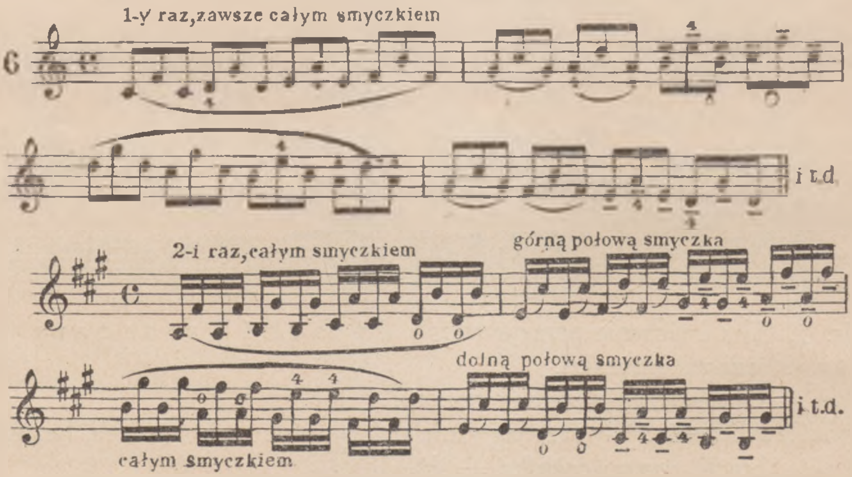
5.



Nr. 6. Dla ćwiczenia zmiany szybkości ruchu smyczka.
Dla ćwiczenia równości i płynności przy zmianie strun.

Sposób ćwiczenia: 1-y raz: trójkami, tempo powolne (ósemka = około 96), zawsze całą długością smyczka.
2-i raz: szestnastkami, tempo nieco szybsze (szestnastka = około 112) 3-i, 4-ty i t. d. takty, górną lub dolną połową smyczka.

Uwagi ogólne: Wyżej podane teksty nutowe wszystkich ćwiczeń, szczególnie Nr. 2, 4 i 5, powinny służyć jako wzór dla skonstruowania podobnych ćwiczeń w innych tonacjach i w różnych pozycjach. Gdy się zrozumie zasadę każdego ćwiczenia, będzie to zadanie nietrudne i wdzięczne.



Tadeusz Ochlewski.

O WŁAŚCIWY STOSUNEK DO CHÓRU SZKOLNEGO

W wiekach XVI i XVII chór szkolny odegrał wybitną rolę w życiu szkoły. Aczkolwiek cel jego był pozaszkolny, gdyż służył tylko dla „użyteczności kościelnej", jednak wyrastał na gruncie pracy szkolnej i stał się ośrodkiem, koło którego skupiała się cała ówczesna twórczość muzyczna i praca artystyczna. Z rozwojem muzyki instrumentalnej, chóry wokalne powoli traciły swe przodujące stanowisko. Podobnież i chóry szkolne nie oparły się wartko płynącym prądom muzycznym, musiały zrezygnować ze swej dominującej roli na terenie szkoły, zatrzymały zaledwie obowiązek wykonywania chóralnych pieśni ko-

ścielnych, wreszcie spychane stale na dalszy plan, przestały być przedmiotem obowiązkowym. Śpiewanie chóralne w dzisiejszej szkole musi iść innemi torami, zająć odpowiednie swym zadaniom i możliwościom miejsce w wyrażaniu się muzycznem dzieci, stać się żywą muzyką, bezpośrednio przeżywaną, musi nieść radość z własnego śpiewu i prowadzić do prawdziwej kultury muzycznej.

Zamiłowanie do śpiewu chóralnego, zaszczepione na terenie szkoły, staje się początkiem przyszłych poczynań społecznych w życiu zbiorowem przez zaprawianie do wspólnych wysiłków. Wielu pedagogów i filozofów znajdowało wartości wychowawcze, zarówno w rozwoju indywidualnym dziecka, jak i jego uczuć społecznych, mieszczące się w chóralnem śpiewaniu. Wystarczy wspomnieć Platona, jednego z największych filozofów ludzkości, który mówi w „Protagorasie": „wtedy sobie dusza chłopca musi przyswajać rytmy i harmonje, łagodnieć nieco, a nabierając taktu i harmonji, stawać się zdolniejszą do słów i do czynów. Całe przecież życie ludzkie wymaga pewnego taktu i należytej harmonji". Te czynniki rytmu i harmonji wewnętrznej dominują w śpiewaniu chóralnem dziecka, one też przyczyniają się do kształtowania duszy jego. Instynkty surowe, niezharmonizowane ze świadomością osobnika, stanowią wielką przeszkodę w kształtowaniu się jego osobowości. „Muzyka nie powinna być traktowana jako pewna przyjemność, — pisze P. Mounet — lecz jako środek wychowawczy wzbogacający osobowość człowieka". Ellen Key w swem „Stuleciu dziecka" wyraźnie wspomina, że: „śpiew chóralny powinien się odbywać codziennie przez cały rok, zarówno w domu, jak i na przechadzce, jako środek do wyrażania uczuć". Poza temi niezaprzeczonemi, istotnemi walorami kształcącemi, śpiewanie chóralne mieści w sobie momenty pomocnicze w samej metodzie nauczania śpiewu i ogólnego umuzykalnienia. Jak już wyżej wspomnieliśmy, całe życie dziecka w wieku przedszkolnym jest nasycone jego własnem śpiewaniem. „Dziecko nie szuka artystycznej doskonałości — mówi Zienkowski — i za najmniejszy okruch piękna wybacza tę brzydotę, z którą ona jest zrośnięta". Dzieci reagują na muzykę bardziej uczuciowo i subjektywnie, aniżeli dorośli. Źródłem ich śpiewu są ich własne doznania, własne nastroje aktualne. W szkole zatraca dziecko od pierwszej chwili to instynktowne nastawienie muzyczne. Wogóle formy życia społecznego szkoły zmieniają całą jego postawę psychiczną. W tem „zorganizowanem" wychowaniu, dziecko zatraca czynne ustosunkowanie się do zjawisk artystycznych, podawanych „pełną dłonią" przez nauczycieli śpiewu, rysunków czy robót na specjalnej godzinie, przewidzianej rozkładem zajęć. Dziec

ko ma śpiewać na rozkaz w pewnym momencie, pozatem nie ma prawa zanucić na cichem zajęciu, wreszcie za „złe śpiewanie" jest piętnowane niedostatecznym stopniem na świadectwie. Z przykładów wiemy, jak niechętnie śpiewa spoczątku dziecko na wezwanie nauczyciela, wobec całej klasy. Powstaje u niego jakieś uczucie wstydu, zażenowania; uważa swój głos za swą intymną własność, a nie „dla kogoś". Śpiewanie chóralne w czasie zabaw, wycieczek, wspólnej pracy, może stać się właśnie pomostem pomiędzy śpiewaniem egocentrycznem dziecka, „śpiewaniem dla siebie", a śpiewaniem „dla śpiewu", jako przedmiotu szkolnego. Dopiero ze śpiewania gromadnego można przejść do śpiewania indywidualnego, które wreszcie staje się naturalną, już dojrzałą formą ekspresji duchowej dziecka.

W starszych klasach, gdzie dąży się do ogólnego umuzykalnienia dziecka, t. zn. do wyrobienia jego zdolności intelektualnych i uczuciowych dla „odbierania" muzyki, jako sztuki w najdoskonalszej formie, chór szkolny — oczywiście na odpowiednim poziomie — przez aktywne ustosunkowanie się do muzyki, daje możność dotarcia do istotnych walorów tej sztuki. Natomiast nauka gry instrumentalnej, poprzez którą usiłowano dotychczas zbliżyć dziecko do muzyki, niejednokrotnie zabijała u dzieci na całe życie pęd do sztuki muzycznej. Trudności bowiem natury technicznej, towarzyszące dziecku przy opanowywaniu jakiegokolwiek instrumentu, narzucony z zewnątrz przymus i wysiłek, metoda nieoparta na rozwoju zmysłu muzycznego dziecka, paraliżowały częstokroć wszelką jego aktywność muzyczną. W ten sposób zamierzone wychowanie muzyczne dziecka, mijało się zupełnie z celem i osiągało przeważnie przeciwne skutki.

A jednak nie możemy zrezygnować z możliwości stworzenia dziecku sytuacji, w którejby ono bezpośrednio i czynnie podchodziło do muzyki i w ten sposób pogłębiało swój stosunek do tej sztuki. Chór szkolny właśnie może stać się najpewniejszym środkiem, prowadzącym do osiągnięcia tego celu. Zienkowski w „Psychologji dziecięctwa" powiada, że „dziecko nigdy nie może zadowolić się spostrzeganiem estetycznem, jak to obserwujemy u dorosłych, — dziecko zawsze dąży do twórczości, posługując się wszelkiemi dostępnemi dlań środkami". Na szczęście ma ono „pod ręką" naturalny, gotowy, najszlachetniejszy instrument — swój głos. Wychowanie muzyczne winno zatem zaczynać się od muzyki w początkach jej rozwoju t. zn. od śpiewu chóralnego, i taki rodzaj muzyki winien dominować w początkach kształcenia muzycznego dziecka. Chóry szkolne nie są przedewszystkiem celem samym dla siebie, lecz również środkiem do umuzykalnienia; nie mają tworzyć

tylko członków zespołów chóralnych, lecz ludzi, dla których muzyką jest wewnętrzną własnością, którzy wyniosą ze szkoły choćby mały, ale osobiście przeżyty skarb muzyczny. Mają one być zbiorowem przeżyciem, poruszającem wszystkie zakamarki duszy dziecięcej, a nie tylko skoordynowaniem biernej masy. Śpiewanie chóralne jest świadomem „zespoleniem i podporządkowaniem — pisze T. Mayzner — indywidualności jednostki z poddaniem się woli kierownika zespołu". Tu zacierają się lepsze lub gorsze „materjały głosowe", niema miejsca dla popisu jednostek, dla indywidualnych zachcianek, wszystko służy jednej sprawie — pieśni.

Taką jest rola śpiewów chóralnych na terenie szkoły w „całościowem" wychowaniu dziecka. W ten sposób pojęta, może stać się cząstką organicznie zrośniętą z dzisiejszą strukturą wychowania.

Dotychczas w większości szkół praca chóralna zamykała się w ramach przygotowywania materjału popisowego na różne uroczystości szkolne i pozaszkolne. To dawało najwyżej materjalne korzyści; pedagogicznie nic, lub niewspółmiernie mało w stosunku do zużytej przez dzieci energji i czasu. Pierwszem zadaniem dzisiejszej, właściwie zrozumianej i ujętej pracy chóralnej jest wzbogacanie uczestników w wyższe wartości duchowe (uczuciowe, intelektualne i moralne), a nie błyskotliwe wyczyny dla czczej popisowości na uroczystościach szkolnych lub pozaszkolnych. To zresztą nie wyklucza występów publicznych, lecz przedewszystkiem prowadzi do stałej „gotowości muzycznej", która jest bardziej wartościową, niż z trudem uzyskana „dojrzałość koncertmistrzowska". Ta gotowość muzyczna, wyhodowana na ogólnej kulturze uczuciowej dziecka, jest zapowiedzią tej przyszłej „gotowości do wysiłku wewnętrznego", dzięki której posiąść można ową moc „stwarzania się własnego".

Dla uniknięcia nieporozumień należy dodać, że istnieją chóry (szkolne, pozaszkolne), których głównem, z góry założonem zadaniem są cele reprezentacyjne, gdzie walory artystyczne muszą iść w pierwszym rzędzie, kosztem walorów wychowawczych. Chóry te, mieszczące w sobie najdoskonalsze treści z punktu widzenia artystycznego, zawierają specyficzne dla siebie, ważne niewątpliwie i odpowiedzialne cele społeczno-wychowawcze, gdyż utrzymują kontakt uczuciowy z szerszem społeczeństwem. Z tej też racji różnią się zasadniczo w swych głębszych dążeniach i metodzie pracy od omawianej pracy chóralnej, w związku z czem nie są przedmiotem niniejszych rozważań.

Chcąc uczynić chór szkolny składową częścią ogólnego wychowania, należy wyrobić zrozumienie i uczuciowe nastawienie w całym zespole

wychowawców na terenie szkoły. Podejmujący się pracy chóralnej winni posiadać kulturę artystyczną, rzetelne umiłowanie podjętej sprawy, i zrozumienie dalszych celów wychowania artystycznego. Wówczas przestaną być litylko dyregentami chórów, a staną się prawdziwymi wychowawcami. Osobowość ich musi być pełną i skrystalizowaną, gdyż czynnik suggestji silnie występuje w wychowaniu estetycznem. Indywidualność wychowawcy przekazuje swe zamiłowania, kulturę uczuciową i artystyczną, młodym, wrażliwym duszom swych wychowanków. Myślą przewodnią w ich dążeniach niech będą głęboko ujęte myśli Dalcroze'a, usymbolizowane słowami: „Obowiązkiem wychowawców jest pamiętać w każdej minucie życia, że nasze ciało, nasz duch i dusza są wynikiem niezmiernych wysiłków, rozwoju i postępu w ciągu wieków, że zależni jesteśmy od przeszłości, a przyszłość od nas jest zależną. Ich obowiązkiem jest myśleć o ludzkości jutra, przygotować jej rozwój i zapewnić następcom instynkty więcej szlachetne, aspiracje więcej wzniosłe, szczęście zupełniejsze. W ten sposób postępując, będą pracowali dla własnego szczęścia, bo niema większego, nad rozsiewanie dobrego ziarna i przygotowania dla innych żniwa radości".

Adam Bojanowski.

MACIEJ KAMIEŃSKI, TWÓRCA OPERY POLSKIEJ
(W 200-nq ROCZNICĘ URODZIN)

Maciej Kamieński, słowak, który urodził się 13.X.1734 roku na Węgrzech, kształci się w Wiedniu, ale przybywszy do Warszawy, osiedlił się w niej na stałe i podjął bardzo pożyteczną muzyczną działalność. Poznawszy się bliżej z Bogusławskim, rozpoczął z nim pracę. Rezultatem jej stała się rzecz ogromnej doniosłości: powstała pierwsza opera w Polsce. Bogusławski, wielki twórca polskiego teatru, przygotował libretto z utworu Bohomolca, a Kamieński napisał do tego muzykę. Coprawda nie była to jeszcze opera w całem tego słowa znaczeniu, ponieważ było tam kilka aryj, dwa duety, mały zespół instrumentalny, chóry na zakończenie. Muzyka ta nie mogła zadowolić słuchaczy, którzy swój smak artystyczny kształcili na muzyce zachodu, a których w Warszawie było wielu. Niemniej jednak opera p. t. „Nędza uszczęśliwiona" wzbudziła niebywały entuzjam. Po raz pierwszy bowiem ze sceny w Warszawie usłyszano polską arję i polski temat w operze!

Po wystawieniu „Nędzy uszczęśliwionej", muzycy cudzoziemcy, których pełno było na dworze króla Stanisława Augusta, podnieśli ostre głosy krytyki. Chcieli, w myśl osobistych interesów, przygwoździć tego rodzaju imprezy. Lecz zdanie, które Maciej Kamieński publicznie wypowiedział: „te śpiewy nie są skomponowane po modnemu dla krytykusów, ale dlatego, aby także Polacy śpiewali" — odtrąciło napaści. Zdanie charakterystyczne. Podobne wypowiedział ongiś Rey, kiedy tworzył piśmiennictwo polskie („Polacy nie gęsi — też swój język mają) i teraz takie samo właśnie zdanie położyło podwalinę pod budowę opery w Polsce. Wielu na nie zwróciło uwagę, a przedewszystkiem — król. Jak dalece był zachwycony pracą Bogusławskiego i Kamieńskiego, może powiedzieć fakt, że w rok po wystawieniu pierwszej opery, stanął w Warszawie (na Placu Krasińskich) na rozkaz króla — teatr Narodowy. Kolebka opery! Stąd poczęła ona rozbrzmiewać i cieszyć publiczność, która dość miała zagranicznych autorów i wykonawców.

Po wspaniałym początku, Kamieński idzie dalej. Pracowicie zabiera się do roboty i wkrótce wystawia następne opery: „Zośka, albo zaloty wiejskie", „Szczęśliwa prostota", „Tradycja załatwiona", „Balik gospodarski", „Słowik". Miło jest nadmienić, że „Zośka" była wystawiona aż 76 razy. Prócz oper napisał jeszcze kilka mszy, polonezów oraz kantatę na odsłonięcie pomnika króla Sobieskiego w Warszawie. Kantata owa była napisana na rozkaz króla Stanisława Augusta Poniatowskiego.

Jakkolwiek historja muzyki mówi dziś, że opery Kamieńskiego, muzycznie biorąc, mają tylko tę wartość, że są pierwsze w Polsce, instrumentacja jest w nich bowiem nadwyraz skromna, melodje ubożuchne,— mimo to daleko zabiegły swoim rozgłosem. Oto Müncheimer w 1880 roku arję z „Nędzy uszczęśliwionej" transponuje na fortepian i drukuje w „Echu muzycznem" nietylko jako zabytek historyczny, ale jako miłą melodję, która rozbrzmiewa po salonach współczesnych Müncheimerowi ludzi, a więc już po śmierci wielkiego Moniuszki.

Maciej Kamieński, jakkolwiek słowak, ale tak wrósł w naszą kulturę swoją pracą, tak zżył się z Polakami i Warszawą, że pozostał w niej już do końca życia. Umarł w 1821 roku i pochowany został na cmentarzu powązkowskim, gdzie widnieje marmurowa płyta z jego nazwiskiem.

Stella Szczepkowska.

K R O N I K A

Ministerjalny instruktor śpiewu. — Pan Minister W. R. i O. P. zamianował na czas aż do odwołania kol. Tadeusza Mayznera ministerjalnym instruktorem śpiewu w szkołach powszechnych, gimnazjach, seminarjach nauczycielskich oraz oświacie pozaszkolnej. Pan Minister polecił nowemu instruktorowi spełniać równocześnie dotychczasowe obowiązki radcy ministerstwa w Wydziale Sztuki, co zapewne zagwarantuje żywszy, niż dotąd, kontakt instruktora śpiewu ze sztuką muzyczną.

Dowiadujemy się z dobrze poinformowanego źródła, że w najbliższym czasie mają być powołani instruktorzy kuratoryjni we wszystkich kuratorjach. Działalność instruktorów kuratoryjnych będzie niezawodnie ujednostajniona i podporządkowana wspólnym wytycznym.

Przy sposobności godzi się przypomnieć, że rola „instruktora" (kuratoryjnego, czy ministerjalnego) ma polegać na udzielaniu nauczycielowi pomocy fachowej i organizacyjnej, tudzież na stałej obserwacji programów nauczania (nie nauczycieli!), a w związku z tem — na ewent. przygotowywanie wniosków, mających na celu doskonalenie programu, określonego w wydawnictwie oficjalnem jako „tymczasowy".

Życie muzyczne Warszawy. — W dzisiejszym numerze „Śpiewu w szkole" rozpoczynamy nową rubrykę, poświęconą muzycznemu życiu stolicy. Warszawa, jako największe miasto Polski, siłą rzeczy skupia w sobie główne przejawy życia muzycznego. Tutaj ma swą siedzibę największa polska orkiestra, orkiestra filharmoniczna, tutaj zjeżdżają swoi i obcy, by dać się szerokiej publiczności poznać, tutaj istnieją najróżniejsze stowarzyszenia i szkoły muzyczne. Życzeniem i zamiarem wszystkich, prawdziwych zwolenników muzyki jest rozszerzenie tego ruchu muzycznego na całą Polskę. Narazie funkcję tę spełnia częściowo Polskie Radjo, udostępniając wszystkim mieszkańcom Polski udział — choćby zdaleka — w najważniejszych imprezach stolicy.

Dla wzmocnienia kontaktu między stolicą a muzykami i miłośnikami muzyki, przebywającymi poza Warszawą, postanowiliśmy podawać w każdym numerze naszego miesięcznika przegląd z życia muzycznego Warszawy, przyczem uwzględniać będziemy w pierwszej linji koncerty, transmitowane przez radjostację warszawską, a więc takie, które dostępne są dla wszystkich radjosłuchaczy. Pragnęlibyśmy, by szanowni nasi Czytelnicy, a więc przedewszystkiem, Koledzy-Nauczyciele muzyki, zechcieli przyłączyć się do tej akcji zbliżenia duchowego w ten sposób, by wyrazili swe zapatrywania na stworzenie działu, informującego o życiu muzycznem Warszawy a następnie, by wszelkie swe życzenia i zapytania, jakoteż postulaty, płynące z ich różnorakich zainteresowań skierowywali stale do Redakcji naszego pisma.

Na szczególną uwagę zasługują koncerty „Stowarzyszenia Dawnej Muzyki" w Warszawie. Jak sama nazwa wskazuje, wytyczną tego stowarzyszenia jest pielęgnowanie dawnej muzyki, w pierwszej linji, dawnej muzyki polskiej. Stowarzyszenie to wydaje wiele cennych a zupełnie nieznanych utworów dawnych kompozytorów polskich. Utwory te otwierają nam oczy na dawne talenty polskie i wzbogacają dorobek kultury narodowej. Każde odegranie tych dzieł jest więc prawdziwem zdarzeniem, tembardziej, że odtwarza je bardzo dobra or-

kiestra kameralna tego stowarzyszenia pod kierownictwem i z współudziałem pierwszorzędnych kapelmistrzów i solistów. Na koncertach Stowarzyszenia, obok muzyki polskiej, słyszeliśmy dotąd także muzykę mistrzów obcych z drugiej połowy 18-ego wieku, a więc: Mozarta pełne wdzięku Divertimento D-dur i Haydna koncert fortepianowy z towarzyszeniem orkiestry; koncert, w którym przebija prawdziwy klasycyzm, równowaga zewnętrzna w budowie i spokój wewnętrzny, nieprzesadny dźwięk orkiestry i prawdziwe, pogodne piękno.
Druga audycja Stowarzyszenia niestety nie była transmitowana, mimo to jednak należy wymienić kwintet fortepianowy g-moll polskiego kompozytora Juljusza Zarębskiego (urodz. w 1854 r., umarł w 1885), grany w rozgłośni warszawskiej w dniu 26.X. Kwintet ten zasługuje na specjalną uwagę, należy bowiem do najpiękniejszych utworów polskiej literatury kameralnej. Jest on niestety mało znany choć zasługuje na wprowadzenie na estrady, nawet zagraniczne, gdzie zająłby wybitne miejsce w powszechnej literaturze kameralnej.
Osobny rozdział w życiu muzycznem Warszawy stanowią piątkowe koncerty Filharmonji warszawskiej. Sezon tych koncertów rozpoczął się bardzo szczęśliwie, bo z współudziałem naszego wielkiego rodaka, Józefa Hofmanna. Józef Hofmann przyjechał do Warszawy z Ameryki, po 20-tu kilku latach nieobecności. Nietylko potwierdził on sławę, która otacza jego nazwisko, lecz zdobył jednym swym występem całą publiczność warszawską. Koncert Chopina e-moll odegrał z niesłychanem mistrzostwem. Chopina ujął tak, jak się go ująć powinno: z wielką prostotą i wewnętrzną szlachetnością a przytem z poezją i głębokiem uczuciem. Nikt chyba, oprócz może Paderewskiego, nie potrafi tak zagrać Chopina, jak to czyni Hofmann; wogóle zaś należy on do największych pianistów świata, do tych kilku wybrańców losu.
W następnych programach piątkowych przesunął się przed nami cały szereg utworów z epoki romantycznej, głównie zaś z epoki późnego romantyzmu a więc z drugiej połowy 19-ego wieku, którego cechą charakterystyczną jest wielkie przeładowanie, długość utworów, duży aparat orkiestrowy i często literacka treść, dodana do kompozycji. Tak więc słyszeliśmy Liszta barwne „Les Préludes"; utwory Wagnera; bardzo piękną, choć ciężką symfonję Nr. 2 D-Dur Brahmsa (bez treści literackiej); „Rapsodję litewską" naszego wielkiego kompozytora, Karłowicza; bardzo melodyjną o rosyjskiej zadumie i bujności symfonję Nr. 5 E-moll Czajkowskiego; barwny i zabawny poemat symfoniczny Ryszarda Straussa p. t. „Don Juan" i t. d. Z utworów klasycznych, t. j. z drugiej połowy wieku 18-ego i początków w. 19-ego odegrano: Mozarta, Haydna a przedewszystkiem zawsze potężne symfonje: II. D-Dur, III. Es-Dur i IV. B-Dur Beethovena. Obok tego wspaniałą, majestatyczną a przytem bardzo liryczną suitę Nr. 3 J. S. Bacha na orkiestrę smyczkową. Klasyczny program obejmował również niedzielny poranek symfoniczny a mianowicie obok Beethovena kompozycje Mozarta.

Na porankach niedzielnych i niektórych piątkowych koncertach symfonicznych, wykonano również wiele bliskich nam utworów słowiańskich, jak: Smetany, Borodina, Rachmaninowa, a z polskich — koncert fortepianowy największego ze spółczesnych mistrza fortepianu — Ignacego Paderewskiego; utwory Noskowskiego, Wieniawskiego, Moniuszki i w. in. Z solistów, obok wielu innych znakomitości, należy wymienić jeszcze pianistę M. Orłowa, który potrafił połączyć ogromny temperament muzyczny z wielkiem opanowaniem gry i dyscy-

pliną, świetnem poczuciem rytmu i imponującą techniką, oraz pewnym, prostym liryzmem.

Czwartkowe koncerty, przeznaczone dla młodzieży szkolnej, zawsze doskonale wykonane tak przez orkiestrę, jak i znakomitych solistów, są jedną wielką uciechą. Bo uciechą jest, gdy się widzi, jak dziatwa szkolna garnie się do tych koncertów, jak ogromna sala teatru wypełniona jest po brzegi dziećmi, jaki nastrój skupienia panuje na sali. Prelekcje wstępne są bardzo dobrem nawiązaniem kontaktu między dziećmi a wykonawcami. Szczególnem zaś powodzeniem cieszą się występy śpiewaczek, bo zrozumienie śpiewanego tekstu przyczynia się wybitnie do zrozumienia całej kompozycji. To też koncerty te, tak bardzo lubiane i cenione, tak bardzo konieczne dla dalszego umuzykalniania społeczeństwa, spotykają się z ogólnem uznaniem i prawdopodobnie — miejmy nadzieję — znajdą liczne naśladownictwa. Bo przy dobrej woli i szczerem zainteresowaniu dałoby się także w mniejszych środowiskach stworzyć małe organizacje ludzi, chętnych do muzykowania i do dzielenia się swoją muzyką z najmłodszymi członkami społeczeństwa.

O jeszcze jednym wieczorze należy wspomnieć, jakkolwiek nie był on transmitowany przez radjo, natomiast został wykonany innego dnia, t. j. 20.X w radjo. Był to koncert chóru estońskiego. Chór ten składa się z 250 osób, z czego w Warszawie było osób około 80, i to samych ludzi na wysokich stanowiskach społecznych: lekarzy, nauczycieli, urzędników, oficerów i t. p. Widzimy więc, jak wysoko ceni się w innych krajach muzykę chóralną. Zespół ten, ogromnie zdyscyplinowany, osiągnął nadzwyczajny poziom. Precyzja rytmiczna jest wręcz nieprawdopodobna, czystość intonacji i ześpiewania znakomite, tak, że czasem trudno uwierzyć że poziom taki jest możliwy do osiągnięcia nie przez fachowców, lecz przez miłośników śpiewu. Chór ten mógłby być wzorem dla wielu zespołów chóralnych. el.

WIADOMOŚCI Z ZAGRANICY.

W Akademji muzycznej w Kolonji (Niemcy) odbył się tego lata kurs pedagogiczny dla muzyków, nauczycieli, kierowników chórów i studentów. Naukę pobierano bezpłatnie. Zgłosiło się około 100 muzyków, którzy pracowali wedle przewidzianego planu po 7 godz. dziennie. Szczególną uwagę poświęcono zagadnieniom rytmiki, według metody Jacques Dalcroza, i gimnastyki w szkole, które obecnie odgrywają pierwszorzędną rolę przy umuzykalnianiu dzieci i dorosłych. Obok tego zwrócono uwagę na kierowanie chórami, przyczem uwzględniono ćwiczenia głosu, ćwiczenia oddechowe, wymowę i artykulację, mowę chóralną i gimnastykę rytmiczną, połączoną z tańcami ludowemi.

W Austrji, w Salzburgu i Grazu odbyły się tego lata specjalne kursy śpiewacze, t. zw. „Singwochen", dla pielęgniarek i wychowawczyń dzieci.

Nowy program szkolny austrjacki przeznacza dla I-ej kl. Hauptschule (rodzaj szkoły powszechnej od 10 — 14 roku życia) jedną godzinę w tygodniu na naukę śpiewu. W szkołach średnich, gimnazjach i szkołach realnych, przewiduje się po 2 godz. tygodniowo, a w liceach i wyższych szkołach kobiecych po jednej godzinie.

W mieście Grenoble (Francja) założono w szkołach 160 aparatów radjoodbiorczych.

NASZ DODATEK MUZYCZNY

„Hejnał wszyscy zaśpiewajmy" — jest wyjątkowo piękną staropolską pieśnią religijną. Autorstwo tej pieśni przypisują M. Rejowi. Odnajdujemy ją już w dawnych Kancyonałach katolickich, między innemi w Kancyonale Krakowskim z r. 1643. Melodja tej pieśni zbudowana jest w dawnej kościelnej tonacji dorycklej.

Pieśń ta nadaje się do jadnogłosowego zbiorowego śpiewania w kościele i w szkole na modlitwie przed lekcjami — w całości, zaś z opuszczeniem III-ej zwrotki — po lekcjach.

Piękna ta pieśń wykonywana jest jak hejnał — trzy razy dziennie z wieży Liceum Krzemienieckiego — w okresie kursów Muzycznego Ogniska Wakacyjnego. Treść słowną, według dawnego tekstu napisał na prośbę Redakcji, kolega Józef Czechowicz, harmonizował p. prof. Br. Rutkowski na organy, lub fortepian. Pierwszy raz opracował tę pieśń St. Moniuszko i wydał, jak wiele pierwszych swych utworów u Zawadzkiego, w Wilnie.

NOWE WYDAWNICTWA

M. J. Michałowski. „Piosenki dla I klasy szkół powszechnych" do tekstów elementarza B. Kubskiego, M. Kotarbińskiego, S. Dobranieckiego i E. Zarembiny. Lwów, 1934. Nakład K. S. Jakubowskiego. — Śpiewniczek ten zawiera 15 piosenek, których melodje ułożone są nieszablonowo, przeważnie łatwo. Niektóre tylko zbyt są może trudne dla I-ej klasy szkoły powszechnej, zwłaszcza, jako tło muzyczne do wierszy z elementarza. Takiemi właśnie wydają mi się piosenki Nr. 10 i 10a ze względu na trudne do uchwycenia interwale dla dziecka siedmio, czy ośmioletniego, oraz ze względu na dzielenie sylab na dwa dźwięki melodji. Gdzieniegdzie parodja szwankuje, jak np. w piosence „Na warcie". Piosenka Nr. 1, rozpoczynająca się od słów „a-a-a kotki dwa", będzie z pewnością śpiewana przez dzieci na znaną melodję, w jej pierwszej części. Nie będzie to jednak wina kompozytora melodji, lecz autora tekstu, który zaryzykował zmodyfikowanie popularnej piosenki, od której każda matka rozpoczyna „edukację muzyczną" swego dziecka. Przytoczone tu usterki nie pomniejszają jednak zbytnio wartości śpiewniczka, który wypełnia częściowo ogromną lukę, jaką jest brak pieśni dla małych dzieci. Nie ulega wątpliwości, że autor śpiewniczka rozumie i odczuwa muzyczny świat dziecięcy, a poza tem wykazuje wiele smaku muzycznego. **T. M.**

ODPOWIEDZI REDAKCJI

Koledze St. L. w Łodzi. Zapytuje Szan. Kolega, jakie płyty moglibyśmy polecić dla „audycji polonezów", projektowanej dla uczniów gimnazjum. Wykaz najdostępniejszych płyt podajemy niżej. Pozwalamy sobie jednak na uwagę, że organizowanie audycji, złożonej wyłącznie z polonezów, nie uważamy za wskazane. Wprawdzie w formę poloneza kompozytorzy wlewają rozmaitą treść; rozróżniamy np. polonezy „uroczyste" (A-dur Chopina), „bohaterskie" (As-dur Chopina), „eligijne" (e-mol Noskowskiego), jednakże przyswojenie sobie przez młodzież formy poloneza byłoby łatwiejsze, gdyby program audy-

cji zawierał różnorodne formy kompozycji pochodzenia tanecznego. Gdyby więc na audycję złożyły się kompozycje takie, jak krakowiaki, mazury, kujawiaki i polonezy, wówczas niewątpliwie forma poloneza zyskałaby na plastyce dzięki kontrastom rytmiki i ogólnego charakteru kompozycji. Wobec powyższego pozwalamy sobie wskazać następujące płyty do nabycia w składzie B. Rudzkiegow Warszawie, ul. Marszałkowska 146.

Tytuł	Autor	Wykonawca	Cena
»Halka« Polonez cz. I i II	Moniuszko	Chór Opery Warszawskiej	Zł. 4.—
Witaj Królu, polonez i Polonez A-dur	Kurpiński Chopin	J. Popławski „	Zł. 3.—
»Pożegnanie Ojczyzny« i Polonez Elegijny	Ogiński Noskowski	J. Popławski „	Zł. 3.—
Polonez As-dur cz. I i II	Chopin	I. Friedman	Zł. 10.—
Polonez z »Hrabiny« łącznie z Marszem żałobnym	Moniuszko Chopin	Ork. Filharmonji Warszawskiej dyr. Fitelberg	Zł. 8.—
»Skowroneczek Spiewa« Krakowiak łącznie z »Krakowiakiem«	Noskowski Moniuszki	M. Salecki „	Zł. 3.—
Mazur z »Halki« z aktu I-go łącznie z walcem z baletu »Śpiąca Królewna	Moniuszko Czajkowski	Ork. Filharmonji Warszawskiej dyr. Szulc	Zł. 3.—
Polonez elegijny łącznie z Kujawiakiem	Noskowski Wieniawski	Ork. Filharm. dyr. Fitelberg „	Zł. 8.—
»Straszny Dwór« Mazur łącznie z Hymnem »Jeszcze Polska nie zginęła«	Moniuszko	Ork. Filharm. dyr. Fitelberg „	Zł. 4.—

REDAKTOR: TADEUSZ MAYZNER

WYDAWCA W IMIENIU ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO: STANISŁAW MACHOWSKI

ZA TREŚĆ OGŁOSZEŃ REDAKCJA NIE ODPOWIADA